

Antonia Ulrich	Kinogeschichte	kunsttexte.de	4/2006 - 1
----------------	----------------	---------------	------------

Antonia Ulrich

Kinogeschichte¹

Volker Eichelmanns Video *Kurlichtspiele (Reminiszenz, 12. Dezember 1953)*² verknüpft zentrale Stationen der Film-, Videokunst- und Mediengeschichte im Hinblick auf ihre Wechselwirkungen mit individueller und kollektiver Geschichte beziehungsweise Erinnerung. Die Arbeit visualisiert und vertont Elemente des Zusammenspiels von Kinohistorie und persönlichem Gedächtnis. Erinnerungs- und Medienschichten werden miteinander überblendet und zusammen geschnitten. Eine wesentliche Rolle spielt dabei der Gegensatz von Immersion und Distanz zum Filmgeschehen. Eine reflektierende Haltung zur filmischen Narration wird in *Kurlichtspiele* durch die Integration und Ausstellung materieller Produktions- und Aufführungsbedingungen des Videos und anderer fotografischer und filmischer Techniken nahe gelegt.

Kurlichtspiele ist in zehn Abschnitte unterteilt, die teils fließend ineinander übergehen, miteinander überblendet werden und partiell Wiederholungen darstellen.

Das Video beginnt visuell mit einer Einstellung, in der sich eine schwarze Fläche von der rechten Bildschirmseite zur linken schiebt, woraufhin sich eine weiße Fläche von der linken zur rechten Seite bewegt. Die Bildfläche wird daraufhin kurz weiß, dann grau und läuft am Bildrand diffus in einen schwarzen 'Rahmen' aus. Dazu ist ein Klicken hörbar. Dadurch entsteht der Eindruck, die BetrachterInnen blickten auf eine Projektionsfläche, zum Beispiel eine Leinwand, auf die ein Diaapparat Licht projiziert. Das Magazin des Apparats wird scheinbar weiter transportiert, ohne Diapositive vor das Projektionsobjektiv und die Lichtquelle, welche gewöhnlicherweise Dias durchstrahlt, zu bringen. Der Vorgang des Magazintransports wiederholt sich wenige Sekunden später mehrere Male. Zugleich wird die Frequenz des Weitertransports, des Wechsels von schwarzer und weißer Projektionsfläche und des - für Diaprojektoren charakteristischen - Klickgeräuschs kontinuierlich höher. Dadurch ist nach kurzer Zeit der Wechsel beziehungsweise die Differenz zwischen schwarzer und weißer Bildfläche lediglich noch als Flackern wahrnehmbar. Das Klicken des Diaprojektors verschmilzt zum Surren. Dadurch wird die Vermutung nahe gelegt, man sehe nun

die Projektion eines Filmvorführgeräts auf eine Projektionsfläche, zum Beispiel eine Kinoleinwand. Durch die Zeitraffung des Diagonaltransports wird ein Stroboskopeffekt simuliert, das heißt der Effekt, bei dem durch schnelles Abspielen einzelner Frames einer Filmrolle verschiedene Einzelbilder - aufgrund der Wirkung von Nachbildern auf der menschlichen Netzhaut - illusorisch als bewegtes Bild wahrgenommen werden.

Mit dem Flackern der Licht- oder Filmprojektion, die am Bildschirmrand diffus in einen schwarzen 'Rahmen' ausläuft, werden fast alle anderen Einstellungen des Videos überblendet. Infolgedessen entsteht der Eindruck, fast alle Teile des Videos seien mit einem Graufilter aufgenommen. Die Lichtprojektion vom Beginn des Videos wird zur Strukturierung der Arbeit beziehungsweise einer simulierten Diashow drei Mal im Verlauf des Videos gezeigt und ebenso an dessen Schluss montiert.

Mittels digitaler Videotechnik simuliert Eichelmann ältere analoge Aufzeichnungs- und Aufführungsmedien wie Diapositiv beziehungsweise -projektion und analogen (schwarz-weiß) Film sowie Effekte, die als typisch für analoge Filme gelten. Gleichzeitig visualisiert und vertont er den Übergang von statischer Fotografie zum 'bewegten' Film. Der Bildschirm, der Monitor oder die Projektionsfläche, auf denen das digitale Video *Kurlichtspiele* betrachtet wird, erscheint ferner als Dia- oder Filmleinwand. Die Digitalkamera nimmt somit den Ort eines Durchleuchtungsprojektors ein. Folglich werden die BetrachterInnen des Videos in die Rolle von ZuschauerInnen einer Diashow oder eines Kinofilms versetzt.

Dieser Anschein wird verstärkt, indem in einem nächsten Abschnitt die Lichtprojektion mit einem Schwarz-Weiß-Film überlagert wird. Dieser Film zeigt - aus der Perspektive eines oder einer Zugreisenden - einen Ausblick auf den Hindenburgdamm, der die Nordseeinsel Sylt seit den 1920er Jahren mit dem Festland verbindet sowie einen Blick auf das Meer. Die ZuschauerInnen sehen - aus dem Blickwinkel von Reisenden nach oder von Sylt - durch ein Bahnfenster auf die Landschaft wie auf einen 'von selbst' entstehenden Film.



Mittels der digital erzeugten 'Überblendung' der Lichtprojektion mit diesem - von Eichelmann mit einer Digitalkamera aufgezeichneten - Video erscheint dieses als von einer analogen Kamera auf einen Zelluloidstreifen statt auf einen Speicherchip aufgenommen. Damit verweist Eichelmann auf die Geschichte digitaler Videotechnik, in die unter anderem analoge Fotografie und Film eingeschrieben sind sowie auf die Integration verschiedener Medien in das Medium des Computers. Deshalb werden im digitalen Video *Kurlichtspiele* dessen technische Entstehungsbedingungen transparent gemacht. Zugleich wird die Echtheit medialer Perzeption thematisiert, da analoge Techniken digital vorgespiegelt werden: Digital erzeugt der Künstler Wirkungen, die als spezifisch für analoge visuelle Medien gelten.

Akustisch verbindet Eichelmann diese Bilder mit Ausschnitten aus Erik Saties Kompositionen *Cinéma: entr'acte symphonique de Relâche* (1924) und *1ère Gnosienne*.³ Mittels der Synchronisation von grau 'verschleierter' Aussicht auf den Damm und die Nordsee mit Saties (in diesem Abschnitt) melancholischer Musik erinnert die Arbeit in dieser Einstellung an den Anfang eines narrativen Spielfilms, der die BetrachterInnen emotional - aufgrund der atmosphärischen Übereinstimmung von Bild und Ton - in die Stimmung des Films versetzt. Denn der Klang dient hier zur Untermalung des optisch Erfahrbaren. Zusätzlich wirkt die Passage wie eine für einen Stummfilm geschriebene Partitur oder Improvisation. Tatsächlich ist Saties *Cinéma* Filmmusik, und zwar eine Komposition, die er für einen Teil von René Clairs kurzen Stummfilm *Entr'acte* schrieb. *Entr'acte* funktioniert als Intermezzo zwischen zwei Akten eines Balletts mit dem Titel *Relâche*, für das Satie

ebenfalls die Musik arrangierte und Picabia das Libretto schrieb. An der Ballett- und Filmproduktion waren unter anderem Picabia, Duchamp und Man Ray beteiligt. In *Entr'acte* experimentiert Clair mit technischen Möglichkeiten der Kinematografie wie Zeitlupe, Rückwärtsprojektion, Schnitt und Montage. Saties Komposition *Cinéma*, die als eine der frühesten Filmmusiken gilt, beinhaltet zeitlich ausdehnbare, repetitive und sich als Teilstücke wiederholende Tonfolgen, die wie Samples aus verschiedenen Stücken wirken und mit einzelnen Filmszenen synchronisiert wurden. In *Cinéma* scheint der technische Effekt eines 'Sprungs in der Platte' vorgetauscht zu sein. Saties anti-romantische und anti-expressive Musik, die auch (teils orchestrierte) Klavierstücke und Vokalwerke umfasst, beispielsweise seine *Musique d'Ameublement* sowie seine Einbeziehung von Klangkörpern, die keine traditionellen Musikinstrumente sind, gilt als exemplarisch für die musikalische Avantgarde am Ende des neunzehnten und Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. In diese Zeitspanne fällt ebenfalls die Anfangszeit des Kinos.

Eichelmann verwendet Saties Filmmusik in *Kurlichtspiele* metareflexiv, da er eine Filmkomposition als Soundtrack recycelt und die Musik zu seiner Arbeit dezidiert als Filmmusik ausstellt. Überdies schneidet er Teile aus *Cinéma* heraus und fügt sie in einer neuen Reihenfolge zusammen. Partiiell überlagern sich dabei die Tonfolgenfragmente. Später im Video ergänzt er die Fragmente aus *Cinéma* mit Versatzstücken aus Saties erster *Gnosienne*. Demnach collagiert er Klänge aus verschiedenen Produktionsperioden Saties, das heißt aus einer als 'mystizistisch' klassifizierten 'frühen' Periode und einer als reduktiv eingestuften 'späten' Phase.



Saties scheinbar bereits gesampeltes Stück wird von Eichelmann erneut collagiert.

Das teilweise Immersive des Videos wird durch die Integration der materiellen Bedingungen der Filmprojektion sowie der Selbstreflexivität der Filmmusik gebrochen. Die BetrachterInnen sind sich durch die Simulation der Kinoleinwand vor Beginn des 'eigentlichen' Films der Artifizialität der folgenden Bilder bewusst. Zudem verweist der Blick aus einem rollenden Zug zusätzlich auf den Stummfilm *L'Arrivé d'un train à la Ciotat* (1895) von Auguste und Louis Lumière und damit auf die Frühzeit des Kinos, da dieser kurze Film (in einer einzigen Einstellung) eine Zugeinfahrt in einen Bahnhof zeigt.

Die oder der Zugreisende, aus deren oder dessen Blickpunkt diese Szene aufgezeichnet wurde, ist gleichzeitig metaphorisch eine Zeitreisende oder ein Zeitreisender, die oder der Stationen der Film- und Kinogeschichte sowie individueller Biografien begegnet.

Erinnerungsschichten einer subjektiven Biografie werden in das Video integriert, indem nach wenigen Sekunden, in denen die Einstellung aus dem Zug heraus gezeigt wird, der Künstler beginnt, Mira Hopfengärtners Text *Reminiscenz*⁴ vorzulesen. Diese Lesung erstreckt sich fast über die gesamte Länge des Videos. Hopfengärtner war Sylterin und schrieb jahrzehntelang eine Kolumne für die *Sylter Rundschau*.⁵ *Reminiscenz* ist ein Text, der im Dezember 1953 in dieser Zeitung publiziert wurde.

In *Reminiscenz* beschreibt die Autorin eine Einkaufsstraße (Friedrichstraße) in der Stadt Westerland auf Sylt in drei Zeitmodi: der Gegenwart (Dezember 1953), der Vergangenheit (1923) und einer temporal nicht genau



bestimmten Zukunft. Sie schildert die Friedrichstraße im Jahr 1953 als belebt, prosperierend und als Ort einer behaglichen, beschaulichen vorweihnachtlichen Idylle, an der sowohl Urlauber als auch 'Einheimische' Teil haben.

Der Tourismus nimmt als Einnahmequelle der Sylter seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts einen wichtigen Platz ein: 1855 wird das Seebad Westerland gegründet und 1949 als Nordseeheilbad anerkannt. Um - im Kontrast zur Gegenwart - den gleichen Ort im Jahr 1923 darzustellen, bedient sich Hopfengärtner einer kinematografischen Metaphorik: Mittels der Begriffe Ab- und Aufblende springt sie in das Jahr 1923. Zu diesem Zeitpunkt ist die Friedrichstraße in ihrer Erzählung verwaist und karg. Sie stattet diese Schilderung dennoch mit 'humorvollen' Anekdoten aus. Die politische, soziale und ökonomische Krise in Deutschland zur Zeit der Weimarer Republik werden von ihr nicht benannt. Weder erwähnt sie die "Instabilität der Regierungsbildung"⁶ nach den Reichstagswahlen 1920, die Gegnerschaft der Rechtsradikalen zur demokratischen Republik, die finanziellen Kriegsfolgen des ersten Weltkriegs (Inflation), die Massenarbeitslosigkeit, den Faschismus, den Antisemitismus, noch Sylts "Weg ins Dritte Reich"⁷. Im Jahr 1923, dessen sie sich wehmütig entsinnt, finden der erste "Reichsparteitag", Aufmärsche und Kundgebungen der NSDAP statt, wird der *Völkische Beobachter* zur Tageszeitung und putscht Hitler am 9. November in München.

Diese Ereignisse bilden den blinden Fleck ihrer Erzählung. Sie gibt - mit einem nostalgischen Unterton - vielmehr 'pittoreske' Szenen wieder, die allein für 'Eingeweihete', das heißt Westerländer, verständlich



sind. Kitschige, gefällige und lokalpatriotische Anekdoten ersetzen Hinweise auf den Nationalsozialismus. Bestandteil des Berichts sind (Gespräche über) Theater und Kino, zum Beispiel zeitgenössische StummfilmschauspielerInnen wie Leo Peukert⁸ und Ossi Oswald⁹ und Filmtitel wie *Knoppchen der Verführer*. Sowohl Hopfengärtners Darstellungsmodus als auch der 'Alltag' der Sylter sind in diesem Text von Theater und Film geprägt. Sie gestaltet ihre Erinnerung im Modus kinematografischer und theatralischer Termini.

Am Schluss ihrer Erzählung nimmt sie eine hypothetische, beinahe überzeitliche Position in der Zukunft ein und schaut auf die Gegenwart (1953), genauso wie sie vorher in die Vergangenheit blickt. Die Sylter erscheinen ihr aus dieser Distanz - innerhalb eines kontinuierlichen Zeitverlaufs - als gute oder schlechte, als alternde, sterbende und nachwachsende SchauspielerInnen auf der Theaterbühne Westerland: In der Zukunft wird man sich demnach ihrer Darstellung zufolge also vorrangig abhängig von der schauspielerischen Leistung eines Menschen an ihn erinnern. Die historische Schuld der Deutschen wird daher überspielt. Geschichtliche Veränderungen beschreibt sie als Umbau von Kulissen: "Die Bühne ist Westerland - die Straßen sind die Dekorationen, an denen immerfort ein wenig modernisiert, gestrichen, weggerissen und umgebaut wird."¹⁰ Diese von ihr geschilderten Bühnenbilder erinnern jedoch eher an potemkinsche Dörfer, vor allem an die Inszenierung des Konzentrationslagers Theresienstadt für den Propagandafilm *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (1944), zu dessen Herstellung der Schauspieler, Regisseur und Autor Kurt Gerron gezwungen und nach dessen Beendigung in Auschwitz ermordet wurde.

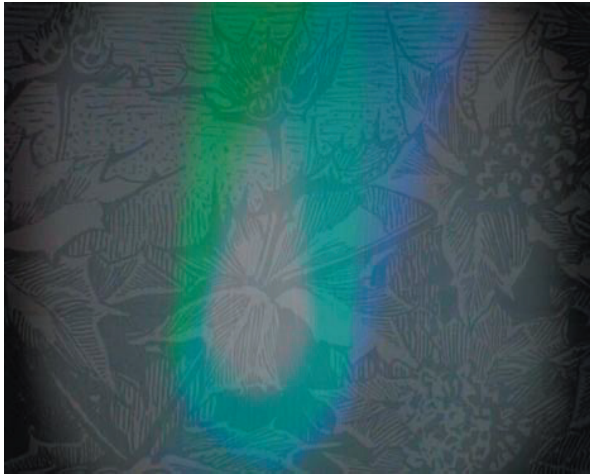


Aufgrund der Perzeption von Geschichte als Film oder als Bühnenstück wird zwar einerseits auf die technische und mediale Formung und Erzeugung von Erinnerung verwiesen, das heißt auf die Verschränkung von persönlichem Gedächtnis und 'artifizialen' Speichermedien. Aber andererseits wird die Möglichkeit einer Euphemisierung von Reminiszenzen und des Ausblendens und Verharmlosens unangenehmer, beschämender, Schuldgefühle hervorrunder Erinnerungen deutlich. Denn Hopfengärtner gestaltet ihren Rückblick ähnlich wie einen Film oder ein Theaterstück, aus dem sie - wunschhaft und projektiv - die Zeit zwischen 1923 und 1953 einfach ausblendet.¹¹

In *Kurlichtspiele* folgt nun auf einen Schnitt erneut die Lichtprojektion eines Diaapparats mit einem leeren Magazin (und das dazugehörige Klicken), die zugleich den Beginn der Arbeit bildet. Durch die 'Pause' innerhalb der Diavorführung wird wiederholt eine Immersion gestört.

Während der Text *Reminiszenz* weiter von Eichelmann gesprochen wird und Ausschnitte aus Saties *Cinéma* zu hören sind, werden historische Schwarz-Weiß Fotografien beziehungsweise Postkarten mit typischen Syltmotiven als 'Dias' gezeigt. Durch die Überlagerung von Dia-/Lichtprojektion und Fotos liegt ein 'Grauschleier' über den Aufnahmen. Die 'Dias' zeigen unter anderem einen Zug auf dem Hindenburgdamm aus einer Vogelperspektive, die Westerland Strandpromenade, das Kurhaus, die Friedrichstraße, Urlaubsbilder von Badenden am Strand und Soldaten in Uniformen des Ersten Weltkriegs am Strand.

Wieder thematisiert Eichelmann mit der Integration von schwarz-weiß Fotografien in das digitale Video



dessen genealogischen Ursprung in analogen Bild- und Speichermedien. Zugleich spielt er durch die zusätzliche Einbindung typischer Merkmale von Dokumentarfilmen mit unterschiedlichen Filmgenres wie Fernsehdokumentation, Spielfilm, Musikclip, experimentellem Film und Amateurvideo.¹² Er montiert demzufolge verschiedene Zeitschichten und Genres. Aufgrund der Simulation technischer Effekte, wie beispielsweise Graufilter, assoziiert man mit den Bildern 'verschwommene', unscharfe Erinnerungsbilder. Ebenfalls auf visueller Ebene wird die Differenz und Verschränkung 'innerer', eigener Erinnerungsbilder und 'äußerer', anderer, technisch erzeugter Bilder sowie die Analogie von Film und Erinnerung evoziert. Sowohl in der Videotechnik als auch in der Debatte über menschliche Erinnerung nehmen die Begriffe der Aufzeichnung und Wiedergabe visueller und auditiver Signale, der Löschung von Aufnahmen sowie der Verstärkung einen wichtigen Platz ein.

Nach einem weiteren Schnitt wird die Einstellung, die eine 'leere' Diaprojektion zeigt, wiederholt.

Anschließend folgt ein weiterer Schnitt, nach dem der schwarz-weiß Modus zum Farbfilm wechselt. Motivisch ist nun ein Detail einer weihnachtlichen Schau- fensterauslage auf Sylt zu sehen, in der ein Lichtsignale aussendender Spielzeugleuchtturm platziert ist. Dieses Leuchten ruft ins Gedächtnis, dass das elektronische Aufzeichnen von Signalen spezifisch für elektronische Videotechnik ist und dass die An- und Abwesenheit von Licht konstitutiv für das Medium Film überhaupt ist. Infolge des Heranzoomens der Leuchtturmlampe und digitaler Bildmanipulation sind nach einer kurzen Weile lediglich unterschiedlich kolorierte blinkende

Lichtpunkte beziehungsweise eine Fläche verschieden gefärbter Pixel auf dem Bildschirm zu erkennen. Diese Pixel bilden keine Figuration, sondern sind abstrakt, wodurch das Video *Kurlichtspiele* experimentellen Filmen und Videoarbeiten ähnelt. Daneben wird transparent gemacht, dass sich jedes figurative oder abstrakte Bild der digitalen Video-/Bildtechnik aus einzelnen Pixeln zusammensetzt. Der bildnerische Illusionscharakter von Bildern wird damit an seine materiellen Konditionen zurückgebunden.

Während der gesamten bisherigen Zeitspanne sind Elemente aus Saties *1ère Grosseienne* und *Cinéma* hörbar. Angesichts seiner Kooperation mit bildenden Künstlern ist Saties künstlerische Praxis interdisziplinär und intermedial. Gleichmaßen ist *Kurlichtspiele* - aufgrund der Koppelung von Fotografie, Diatechnik, Schwarz-Weiß-/Farbfilm, Lithografie, Musik und Literatur - interdisziplinär. Gleichzeitig werden mittels der Intermedialität künstlerische Qualitätskriterien thematisiert, da beispielsweise Saties anerkannte avantgardistische künstlerische Position vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts der lediglich regional bekannten, kitschigen, retrogarden Position Hopfengärtners gegenübersteht.

Auditiv laufen simultan Saties Kompositionen und der von Eichelmann gesprochene Text von Hopfengärtner weiter: Der Künstler spielt demnach mit vielfältigen akustischen kinematografischen Variationsmöglichkeiten, wie der Stimme aus dem Off, der Filmmusik und dem synchronen Geräusch. Oft werden in *Kurlichtspiele* Geräusche synchron zum simulierten Aufführungsmedium eingesetzt. Dennoch passt sich an vielen Stellen

der Rhythmus und die Melodie von Saties Musik dem Visuellen an.

Während nun in einem nächsten Abschnitt im gesprochenen Text von Hopfengärtner in das Jahr 1953 zurück geblendet wird, werden die Leuchtturmlichtpunkte mit Abbildern von Lithografien der Sylter Künstlerin Helene Varges überblendet, die stilisierte Bildnisse von Blumen und Tieren zeigen. Mehrere künstlerische Techniken wie digitale Bildbearbeitung und Lithografie, die digital vermittelt ist, werden daher miteinander verwoben. Zugleich kombiniert Eichelmann damit autobiografische, biografische, dokumentarische und quasidokumentarische Komponenten, da beispielsweise ein Teil von Eichelmanns Familie, die Varges kannte, auf Sylt wohnte. Aufgrunddessen werden in *Kurlichtspiele* (auto)biografische, mediale, technische und gattungsspezifische Erinnerungsschichten übereinander gelegt und miteinander verstrickt.

Eine folgende 'leere' Diaprojektion trennt die Leuchtfeder-/ Lithografiepassage von einem vorletzten Abschnitt.

Ohne Saties Musik wird nun die 'Lichtbildvorführung' mit drei Bildern fortgesetzt, die Fotos eines Kinos in Westerland auf Sylt (den *Kurlichtspiele[n]*) zeigen. Auf einem Foto ist auf der Kinoanzeigetafel der Titel von Peter Bogdanovichs Film *The Last Picture Show* lesbar. Dieser Titel kündigte gleichzeitig die Schließung dieses Kinos an, wodurch am Schluss der Arbeit – auch durch die Referenz auf Bogdanovichs Film – auf das 'Kinosterben' hingewiesen wird.

Den Abschluss der Arbeit bildet eine letzte Einstellung einer Lichtprojektion ohne Diapositiv und ein repetitives Bruchstück aus Saties *Cinéma*.

In *Kurlichtspiele* (*Reminiszenz*, 12. Dezember 1953) werden unterschiedliche Zitate aus der Technik-, Stil- und Motivgeschichte des Films, aus der Kinogeschichte, aus individueller Historie zusammen montiert, miteinander überblendet und verwoben. Als Knotenpunkt der Erinnerungs- und Mediensichten dient in dieser Arbeit der Topos des Kinos, in dem sich auf der Leinwand, im Projektor, im Zuschauerraum sowie in den Körpern der ZuschauerInnen Erinnerungs- und Mediensichten verbinden und auf darüber hinausgehende historische, mediale und formale Ereignisse verweisen.

Endnoten

- ¹ Dieser Text ist eine erweiterte Fassung des Katalogbeitrags *Filmgedächtnis*, in: Rudolf Frieling und Wulf Herzogenrath (Hg.), *40jahrevideokunst.de. Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*, Ostfildern 2006, S. 358-361.
- ² Volker Eichelmann: *Kurlichtspiele* (*Reminiszenz*, 12. Dezember 1953), 2004. Courtesy Galerie Andreas Huber, Wien. Alle Abbildungen in diesem Text sind Standbilder aus *Kurlichtspiele*.
- ³ Satie, *Six Gnossiennes*.
- ⁴ Hopfengärtner 1982, *Reminiszenz*.
- ⁵ Eine Auswahl von Hopfengärtners Artikeln von 1953-1980 ist ebenfalls in *Nach Jahr und Tag* veröffentlicht. Hopfengärtner wurde 1903 in Berlin geboren und kam kurz nach ihrer Geburt nach Sylt. Ihr Großvater errichtete dort das Hotel *Miramar*; ihr Vater war Maler. Sie besuchte eine Schauspielschule in Flensburg und war Schriftstellerin (Petersen 1982, Vorwort, S. 5).
- ⁶ Conze / Hentschel 1991, *Deutsche Geschichte*, S. 252.
- ⁷ Vgl. Voigt 1977, *Sylter Weg*.
- ⁸ Leo Peukert (1885-1944), der zunächst als Theaterschauspieler arbeitete, war als Filmstar von der Stummfilmzeit bis zum Film in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft erfolgreich. Er spielte von den 1910er Jahren bis zu seinem Tod 1944 in über hundert Filmen mit.
- ⁹ Die Karriere des Stummfilmstars Ossi Oswalda, die zunächst Chor- tänzerin in einem Berliner Theater war und später als 'Publikums- liebbling' galt, brach mit dem Aufkommen des Tonfilms ab.
- ¹⁰ Hopfengärtner 1982, *Reminiszenz*, S. 15.
- ¹¹ In der Zeit der NS-Diktatur besuchten zahlreiche prominente Nationalsozialisten wie Hermann Göring regelmäßig die Insel. Im Zweiten Weltkrieg wurde Sylt zum Sperrgebiet. Für die Stationierung von Soldaten wurden dort Bunkeranlagen gebaut. Sylt wurde als erster Ort in Deutschland von den Bomben der Alliierten getroffen. Die Befreiung durch die Engländer gelang am Ende des Kriegs über den Hindenburgdamm.
- ¹² Godard zufolge ist Video das "'Magnetoscope des Amateurs'" (zit. nach: Zielinski 1992, *Einleitung*, S. 17).

Bibliografie

- Conze / Hentschel 1991, *Deutsche Geschichte*,
Werner Conze und Volker Hentschel (Hg.), *Deutsche Geschichte. Epochen und Daten*, 5. Aufl., Freiburg / Würzburg 1991.
- Hopfengärtner 1982, *Reminiszenz*,
Mira Hopfengärtner, *Reminiszenz* [12. Dez. 1953], in: dies., *Nach Jahr und Tag – Plaudereien*, Schleswig 1982, S. 13-15.
- Petersen 1982, *Vorwort*,
Carla Petersen: [Vorwort], in: Hopfengärtner 1982, *Reminiszenz*, S. 5.
- Satie, *Six Gnossiennes*,
Erik Satie, *Six Gnossiennes* (1889 - 1893), Sony Music 2001.
- Voigt 1977, *Sylter Weg*,
Harald Voigt, *Der Sylter Weg ins Dritte Reich*, Münsterdorf 1977.
- Zielinski 1992, *Einleitung*,
Siegfried Zielinski, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Video - Apparat/ Medium, Kunst, Kultur*, Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris 1992, S. 9-20.

Zusammenfassung

Volker Eichelmanns Video *Kurlichtspiele (Reminiszenz, 12. Dezember 1953)* verknüpft zentrale Stationen der Film-, Videokunst- und Mediengeschichte im Hinblick auf ihre Wechselwirkungen mit individueller und kollektiver Geschichte beziehungsweise Erinnerung. Die Arbeit visualisiert und vertont Elemente des Zusammenspiels von Kinohistorie und persönlichem Gedächtnis. Erinnerungs- und Mediensichten werden miteinander überblendet und zusammen geschnitten. Eine wesentliche Rolle spielt dabei der Gegensatz von Immersion und Distanz zum Filmgeschehen. Eine reflektierende Haltung zur filmischen Narration wird in *Kurlichtspiele* durch die Integration und Ausstellung materieller Produktions- und Aufführungsbedingungen des Videos und anderer fotografischer und filmischer Techniken nahe gelegt.